Wagner

<36618612060011

Die Musik und ihre Classiker

in

Aussprüchen Richard Wagner's.

„Ich glaube an Gott, Mozart
und Beethoven."
R. Wagner.

Der Ertrag ist zum Besten des Bayreuther Fonds
bestimmt.

Leipzig,
Verlag von Edwin Schloemp.
1878.

Die

Musik und ihre Classiker

in

Aussprüchen Richard Wagner's.

„Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven."

R. Wagner.

Der Ertrag ist zum Besten des Bayreuther Fonds bestimmt.

Leipzig,
Verlag von Edwin Schloemp.
1878.

Druck von Carl Marquart in Leipzig.

Vorwort.

Die folgende Sammlung von Aussprüchen Wagner's über Musik und Musiker soll einem doppelten Zwecke dienen.

Sie soll erstens den Freunden des Meister's, denen sie nichts Neues bringt, die altgewohnten und vertrauten Stellen in einer übersichtlichen Folge vor Augen führen, damit sie ihnen nach Bedürfniß leichter gegenwärtig seien, und damit Jeder, dem sie im Einzelnen bei der Lectüre so manchen lauteren Genuß bereitet haben, sich hier einmal im Zusammenhange an dieser Seite von Wagner's schriftstellerischem Wirken erfreuen möge.

Die Sammlung ist aber zweitens — und nicht am Wenigsten — darauf berechnet, einen Beitrag zur Ausbreitung des Verständnisses Wagner's bei der großen Masse Derer abzugeben, die ihm bisher fremd und gleichgiltig gegenüberstanden. Sie soll dazu helfen,

dasjenige Vorurtheil endlich einmal aus der Welt zu schaffen, das Wagner bisher mehr vielleicht als alle andern im Wege gestanden hat und doch, wie uns dünkt, das am Allerwenigsten begründete ist, das Vorurtheil der „Verachtung der Classiker". Daß dies nicht früher schon unternommen worden, dürfte Verwunderung erregen, wenn man es sich nicht dahin zu erklären hätte, daß es einfach nicht für nöthig gehalten worden sei. Da wir indessen immer und immer wieder die schmerzliche Erfahrung machen müssen, daß es den Machinationen allerplumpster Entstellung gelungen ist, einen der schönsten Züge in dem Wirken des unvergleichlichen Mannes der verblendeten Menge als eine verzerrte Carricatur hinzustellen, so scheint es endlich an der Zeit, Dem, der sehen und hören will, Auge und Ohr zu öffnen.

Wir sind, gleich allen ächten Freunden des Meisters, von der unfehlbaren Wahrheit des Axiomes überzeugt, daß, wer Wagner wirklich kennt, ihn lieben muß. Uns steht ermuthigend die Erfahrung zur Seite, daß überall da, wo Wagner selbst zu Worte gekommen ist, ihm stets und sofort das vollste Verständniß, die unumwundenste Liebe entgegengebracht wurde, und daß keine Macht der Welt, auch nicht die gefürchtete „Kritik", im Stande war, durch blaße Bedenken die Wirkungen abzuschwächen, die der Genius hervorgerufen hatte.

Noch freilich ist es Wagner nur gelungen, von den Brettern herunter dergleichen allgemeinere Wirkungen zu erzielen, weil man ihm als Schriftsteller am Consequentesten und Raffinirtesten das Wort abzuschneiden gewußt hat, in dem instinktiven Gefühl, daß, wenn man aus seinen Schriften das wahre Verhältniß des Meister's zu seinen Vorgängern aller Welt bekannt werden ließe, eine systematische Bekämpfung seines ganzen Wirkens nicht mehr möglich sein würde, indem dann an die also Aufgeklärten die Nöthigung heranträte, entweder die Wagner'sche Kunst, die in der seiner Vorgänger wurzelt, rückhaltlos zu unterstützen, oder aber die gleißnerische Larve eines hergebrachten Classicitäts-Cultus fallen zu lassen und der Welt zu zeigen, welch' nichtiges Gespenst sich unter dieser Larve bisher verborgen habe. Da uns nun also Alles daran gelegen sein muß, daß Wagner selbst gelesen werde, und da anderseits heute in verstärktem Maaße die alte Klage Schiller's an Goethe gilt: „So weit ist es noch nicht mit der Cultur der Deutschen gekommen, daß sich Das, was den Besten gefällt, in Jedermann's Händen finden sollte," — da vielmehr an ein wirkliches Studium von Wagner's Prosaschriften im besten Falle erst dann zu denken sein dürfte, wenn Wagner lange todt und in den Canon der „Classiker" aufgenommen sein wird — so bleiben uns als Aus-

weg nur die heutzutage so beliebten „Lichtstrahlen", die freilich, wenn nur sie wenigstens in unsere kunstsinnigen Kreise eindringen, hinreichend sein dürften, um das von Recensenten und Kritikern geflissentlich verbreitete Dunkel aufzuhellen und dann vielleicht auch zu einer näheren Kenntnißnahme der Wagner'schen Schriften selbst anzuregen. —

Das tiefeindringende, auf ursprünglichster Congenialität beruhende Verständniß unserer Classiker, ihre hochgeniale Reproduction durch Wagner ist von seinen Gegnern wiederholt rückhaltlos anerkannt worden, so namentlich bei Gelegenheit der vor einigen Jahren von ihm veranstalteten Concerte.*) Daß Wagner die Beförderung einer würdigen Pflege auch unserer älteren Kunst als einen wesentlichen Theil seiner eigenen Aufgabe betrachtet, hat er des Oefteren angedeutet, am Bestimmtesten in jener am 18. August 1876 gehaltenen Rede, in den im Tone feierlichster Erregung gesprochenen Worten: „Ich meine es ehrlich! ehrlich! ehrlich!" Und wie es ihm mit dieser Versicherung Ernst gewesen, hat er zu wiederholten Malen gezeigt, indem er, auf der Höhe künstlerischer Erfolge, in Verfolgung der eigenen Bahn innehielt, um bei Denen zu verweilen, die vor ihm gewandelt waren, und ihre Denkmäler, die eine

*) Man vergl. auch z. B. das Lob Hanslick's über seine Bearbeitung der Gluck'schen Iphigenie in der „modernen Oper".

lange, gedankenlose Bewunderung vor Schäden nicht hatte bewahren können, wieder in ihrer ganzen alten Herrlichkeit seinem Volke hinzustellen. So entwarf er im Jahre 1865, als sich ihm durch das begeistert hochherzige Eintreten König Ludwig's II. für seine Ideeen die schönsten Hoffnungen für eine gedeihliche Neubelebung der deutschen Kunstpflege zeigten, in seinem „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" auf breitester Basis einen Plan, wie „die klassischen Werke der Vergangenheit" (namentlich Bach's und Beethoven's, Gluck's und Mozart's) „durch Feststellung und Ausübung ihrer richtigen Vortragsweise gefördert und erhalten werden sollten." Man weiß, wie jenes Institut, an dessen Gedeihen sich unabsehbar heilsame Folgen hätten knüpfen müssen, nachdem es sich mühsam zum Leben durchgerungen hatte, nach kurzem Bestande jenen Mächten des Alten zum Opfer fiel, in deren Obhut die ungeheure Mehrzahl unseres Volkes den Schatz unserer classischen Musik auf's Beste verwahrt glaubt. Wiederum, als nach langjähriger Zurückgezogenheit endlich das Bayreuther Ereigniß des Jahres 1876 seiner eigenen Kunst eine Heimstätte im höchsten Sinne in deutschen Landen bereitet hatte, erklärte sich Wagner bereit, wenn man ihm die Mittel dazu biete, eine Schule in's Leben zu rufen, in welcher, unter Beihülfe mehrerer erster Vertreter

ihrer Kunst, der Stil für einen mustergiltigen Vortrag wahrhaft deutscher musikalisch-dramatischer Kunstwerke festgestellt werden sollte. Man hat ihn auch hierbei bisher noch nicht in der Weise unterstützt, daß der große Plan in's volle Leben treten konnte; und so hat sich denn der Meister genöthigt gesehen, zu anscheinend von jenem Plane gänzlich abliegenden Mitteln zu greifen, um die Theilnahme an seinem Werke zu erhalten und zu mehren. Die große Lehre, die uns der Dichter giebt:

„Was Du ererbt von Deinen Vätern häst,
Erwirb es, um es zu besitzen,"

scheint danach dem deutschen Volke bereits in eine traurige Vergessenheit gerathen zu sein. Wenn der gewaltigste lebende Künstler, Allen voran jener Lehre eingedenk, uns zugleich liebevoll die Hand bietet, um uns den Erwerb des größten von unseren Vätern hinterlassenen Gutes, unserer deutschen Musik, zu erleichtern, wollen wir dann diese Hand zurückstoßen, nun, so beweisen wir damit am Klarsten, wie es um unsere Liebe zu den Classikern, von der wir so viel und so wohlgefällig zu reden gewohnt sind, im Grunde bestellt sei! In Wahrheit, es scheint für Viele unter uns dringend nöthig, daß sie in der rechten Liebe zu den edelsten Vertretern unserer Kunst befestigt werden, und — man sträube sich dagegen, wie

man wolle — gerade der Mann ist zu einer solchen Wirkung an oberster Stelle befähigt, den man als Verächter unserer classischen Kunst hingestellt, und dem man es — leider! — immer von Neuem wieder unmöglich gemacht hat, anders als mit der Feder in unsere öffentlichen Kunstzustände einzugreifen. Rufen wir uns denn jetzt einmal das Verhältniß Wagner's zu den verschiedenen Meistern der Tonkunst aus seinen Aeußerungen über dieselben ins Gedächtniß zurück. Wie nichtig erscheint doch ihnen gegenüber die häufig gehörte Behauptung, daß nur im Destructiven, Polemischen Wagner's Stärke ruhe! Wie weiß gerade er in das Wesen seiner, wie aller wahren Kunst mit Worten hinreißendster Begeisterung einzuführen! Nie ist Wagner herrlicher, nie seine Wirkung reiner und beglückender, als in jenen Momenten, wo er zum Preise eines Genius der Vergangenheit seinen Hymnus anstimmt. Man nehme seine über Alles herrlichen Aussprüche über Weber, die am Meisten aus einem subjectiven Gefühle jugendlichster Begeisterung hervorgegangenen, oder die aus dem „Beethoven", in welchem die grenzenlos ungestüme Bewunderung eines Gewaltigen für den Andern, durch erhabenste Reflexion gebändigt, wie zu einem plastischen Monumente sich gestaltet hat — man wird in ihnen, wie in allen andern, gleicher Weise jenen Geist walten finden, von

dem Wagner sagt: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe"; und in dem Maaße, als der schaffende Künstler jene Liebe in Thaten zu äußern vermag, durch die er Völker und Zeitalter beglückt, während der gewöhnliche Mensch nur dazu thun kann, dem Genius die Wege zu bahnen und das ihm gewordene Glück zu verbreiten: in demselben Maaße muß nothwendig die Darstellung des innersten Wesens eines großen Genius durch den andern aus jenem Geiste der Liebe heraus unmittelbarer, fruchtbarer, gewaltiger wirken, als die durch einen gewöhnlichen Menschen, und wäre er noch so begabt.

Wie aber ist es zu erklären, daß man fort und fort von einer „Verachtung der Classiker" reden konnte bei einem Manne, der, wie die folgenden Blätter zeigen, wenn irgend einer, in und mit seinen großen Geistesbrüdern gelebt hat? Hierauf ist zunächst zu antworten: durch eine zu weite Ausdehnung des Begriffes „classisch", in dem man gewisse Erscheinungen mitzudenken sich gewöhnt hat, die Wagner allerdings auf's Entschiedenste bekämpft, Mendelssohn (mehr noch den Mendelssohnianismus) und die deutsche Capellmeistermusik.*) Auf der anderen Seite hat Wagner

*) Wer Anstoß nimmt an dem Tone, in dem Schumann's bei Wagner wiederholt Erwähnung gethan wird, der möge bedenken, daß große zeitgenössische Genien sich häufig antipathisch gewesen

allerdings bei der Besprechung der Werke seiner Vorgänger im Gebiete der Oper hie und da auf Schwächen derselben aufmerksam gemacht: wie es aber hiermit bestellt sei, drückt er selbst schlagend klar und prägnant aus in den Worten (Zukunftsmusik, Ges. Schrr. VII, 141/2): „Indem ich meine höchste Bewunderung des Schönen und Hinreißenden, was große Meister in diesem Gebiete leisteten, ausdrückte, hatte ich, wenn ich die Schwächen ihrer Leistungen aufdeckte, nicht nöthig, ihren anerkannten Kunstruhm zu schmälern, weil ich den Grund dieser Schwächen eben in der Fehlerhaftigkeit des Genre's selbst nachweisen konnte." Ihm, der das Musikdrama, wenn nicht geschaffen, doch zuerst methodisch begründet und durch seine eigenen Leistungen auf die höchste erreichbare Stufe gehoben hat, stand es wohl an, darauf hinzuweisen, wie bei allen herrlichen Leistungen es seinen Vorgängern noch nicht möglich war, das Ideal, das auch ihnen bereits dunkler oder klarer vorschwebte, zu erreichen; und wunderbar in der That ist es, wie er dabei den verschiedenen Individualitäten gerecht zu werden gewußt hat. Man beachte z. B. wohl, daß er von den früheren Vertretern der Oper mit besonderer

sind, weil ihnen die Organe gegenseitigen Verständnisses mangelten, und daß der edle Schumann zuerst in herben Ausdrücken über den Schöpfer des „Tannhäuser" sich ausgelassen hat.

Vorliebe Mozart behandelt (denselben Mozart, den man nur zu oft gegen ihn auf den Schild gehoben findet), und nicht etwa Gluck, der doch einen ungleich tieferen Blick in das Wesen des Musikdramas geworfen hatte und insofern Wagner näher steht; und dies nur darum, weil Gluck sich trotz seiner besseren Erkenntniß eng an alte Formen band, die Mozart, der sorg- und erkenntnißlose, nicht nur mit einem ungleich reicheren Inhalt erfüllt, sondern sogar in einzelnen Momenten mit genialem Instinkte abgeworfen oder doch erweitert hat.

Gar nicht besprochen finden wir bei Wagner eigentlich nur zwei unserer Meister, Händel und Schubert — und sollte es zufällig sein, daß gerade diese beiden es sind, von denen Nietzsche bemerkt, daß die von Wagner sich abkehrenden schaffenden Künstler der Gegenwart (er denkt wohl vor allen an Brahms) sich an sie anlehnen? Vielmehr liegt es auf der Hand, daß diese beiden sich am Wenigsten mit Wagner berühren, ja, Händel darf man geradezu als Antipoden Wagner's bezeichnen, insofern er, um sein musicalisches Vermögen bethätigen zu können, eine vielleicht hochdramatische Anlage einer unglückselig zwitterhaften Kunstform aufopferte, während Wagner mit seinem gewiß nicht geringeren musicalischen Vermögen freiwillig haushälterisch umgeht, um es ganz im Dienste einer höheren

Kunstform, des allumfassenden Drama's, aufgehen zu lassen. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß da, wo die neue Erscheinung des Musikdrama's auf den Tod bekämpft wird, man sich in erster Linie auf das Händel'sche Oratorium gestützt und so jenen demonstrativen Händelcultus ins Leben gerufen hat, den Wagner selbst einmal andeutend erwähnt. (Ges. Schrr. IX, 335).

Die folgende Sammlung hat ihrem Zwecke und Umfang nach sich nach verschiedenen Richtungen hin beschränken müssen. Vieles, wie die programmatischen Erläuterungen (über Beethoven's heroische und 9te Symphonie, sowie die Coriolan-Ouvertüre), die Abhandlung über Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis", schien zu ausführlich, um ganz aufgenommen zu werden, und ist doch nur im Zusammenhange verständlich; das nämliche Bedenken, daß ein Ausspruch, aus dem Zusammenhange gerissen, seine Verständlichkeit und Wirkung einbüßen möchte, waltete auch mannigfach anderweitig ob, weshalb wir z. B. absehen mußten von einer Wiedergabe der tiefsinnigen Aufschlüsse über das Wesen der Musik, wie sie im „Beethoven" niedergelegt sind.

Am Ausführlichsten haben wir, wie billig, die Aussprüche über Beethoven ausgezogen. Bilden doch diese den eigentlichen Kern von Wagner's Auffassung der Musik, wie er es denn geradezu ausspricht,

daß, wenn er von Musik im höchsten Sinne rede, er sich darunter auch die Beethoven'sche im Besonderen denke, und so ist es begreiflich, daß wir gerade über sie besonders reiche und tiefe Aufschlüsse erhalten (man denke beispielsweise an die Darlegung des inneren Zusammenhanges der Beethoven'schen Symphonieen von der in C-moll ab bis zur 9ten).

Daß wir uns auf die deutschen Meister beschränkt haben, wird man nicht mißbilligen. Der Natur der Sache nach kommt Wagner auf die Ausländer seltener zu sprechen, die betr. Stellen sind dann auch nicht immer geeignet, ausgezogen zu werden,*) und überdies schien es uns auch vor allen Dingen nur darum zu thun, das Verhältniß Wagner's zu den großen Genien seiner Nation aus seinen eigenen Worten klarzulegen. Daß Wagner sich auch für die bedeutenden Geister anderer Nationen ein offenes, anerkennendes Verständniß gewahrt hat, ist jedem Leser seiner Schriften bekannt; einzelne, wie Spontini, auch wohl Auber, behandelt er mit einer gewissen Vorliebe; wie er über den hochgewaltigen Cherubini denkt, können wir bei dem Mangel einer eingehenderen Besprechung daraus entnehmen, daß er ihn bei mehreren Gelegenheiten,

*) Z. B. die Erwähnung Palestrina's VII, 126. IX, 98/9. Spontini's III, 296—98. V, 111—113, Auber's und Boieldieu's IX, 64/5. Auber's I, 20. 204/5. IX, 325 ꝛꝛ. ꝛc.

wo er ihn erwähnt, nur in einem Athem mit Beethoven nennt.

Geordnet haben wir die kleine Sammlung so, daß wir, nach einigen Aussprüchen über die Musik und den „Geist der Musik", die über die Musiker in chronologischer Folge aneinanderreihten.

Es bedarf vielleicht schließlich noch einer kurzen Rechtfertigung, warum wir uns auf die Musik und ihre Classiker beschränkt haben, da doch jeder Kenner von Wagner's Schriften weiß, welche Fülle von geistvollen Aufschlüssen aus den verschiedensten Culturgebieten, namentlich auch über die anderen Künste, dieselben enthalten und, gleich uns, überzeugt ist, wie unendlich wichtig ihre weitere Verbreitung für das Verständniß Wagner's sein müßte, dem die einseitige Auffassung des Meisters als Musikers bisher in hohem Grade hinderlich gewesen ist. Wir hoffen nun auch zuversichtlich, daß eine Verbreitung von Wagner's Ideeen aus jenen anderen Gebieten in nicht zu ferner Zeit erfolgen wird, sind aber der Ansicht, daß solche in einer, von der dieses Büchleins abweichenden Form erfolgen müsse. Mag man immerhin im Allgemeinen eine Sammlung von bedeutsamen Aussprüchen über Staat, Religion, Kunst, Literatur und öffentliches Leben veranstalten können — das genauere Verhältniß Wagner's zu einzelnen dieser Gebiete, beispielsweise (um das

nächstliegende zu nehmen) zur Dichtkunst und seinen Vorgängern in derselben, würde man nur durch eine eigene fortlaufende Ausführung darlegen können, in die allerdings Aussprüche des Meisters in möglichst großer Zahl und möglichst großem Umfange aufzunehmen wären. Daß eine solche Ausführung im gegenwärtigen Falle nicht vonnöthen war, davon wird sich Jeder, der die folgenden Blätter liest, selbst überzeugen. Jedes Wort, das man hier zur Erläuterung hinzusetzen wollte, würde vom Uebel sein, und wem diese Worte nicht zum Herzen dringen, für den sind sie eben nicht gesprochen.

Und so möge denn dies Büchlein seinen Weg ziehen — seinen schönsten Zweck wird es erfüllt haben, wenn aus ihm recht Viele von denen, die, dem Geiste der Musik nachstrebend, bisher durch Verblendung und Vorurtheil dem edelsten Vertreter desselben ferngehalten wurden, diesen anders kennen lernen und aus den ewigen Worten des Meisters einen Hauch jenes Geistes verspüren sollten, der, wo er auch walten, wie sich offenbaren möge, stets und allüberall derselbe ist: des Geistes der Liebe!

Januar 1878.

Der Herausgeber.

Musik.

Musik.

Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe.
„Eine Mittheilung an meine Freunde."

Das Organ des Herzens ist der Ton; seine künstlerisch bewußte Sprache die Tonkunst. Sie ist die volle, wallende Herzensliebe, die das sinnliche Lustempfinden adelt, und den unsinnlichen Gedanken vermenschlicht.

„Das Kunstwerk der Zukunft"*) (Ges. Schr. III, 99).

— die übermenschlichste aller Künste, die göttliche Musik, diese zweite Offenbarung der Welt, das unaussprechlich tönende Geheimniß des Daseins. —

„Censuren" (VIII, 270).

Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, in Gleichem an ihre Jünger und Apostel; — ich glaube

*) Sämmtliche Citate beziehen sich auf die Ausgabe der gesammelten Schriften und Dichtungen.

1*

an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, untheilbaren Kunst; — ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; ich glaube, daß, wer nur einmal in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst schwelgte, für ewig ihr ergeben sein muß und sie nie verleugnen kann; ich glaube, daß Alle durch diese Kunst selig werden.

Ich glaube an ein jüngstes Gericht, das alle Diejenigen furchtbar verdammen wird, die es wagten, in dieser Welt Wucher mit der hohen keuschen Kunst zu treiben, die sie schändeten und entehrten aus Schlechtigkeit des Herzens und schnöder Gier nach Sinnenlust. Ich glaube, daß dagegen die treuen Jünger der hohen Kunst in einem himmlischen Gewebe von sonnendurchstrahlten, duftenden Wohlklängen verklärt, und mit dem göttlichen Quell aller Harmonie in Ewigkeit vereint sein werden.

„Ein Ende in Paris.“ (I, 166|67.)

D i e M u s i k k a n n n i e u n d i n k e i n e r V e r b i n d u n g , d i e s i e a n g e h t , a u f h ö r e n , d i e h ö c h s t e , d i e e r l ö s e n d e K u n s t z u s e i n. Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle andern Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird. Man sehe den rohesten Tanz, man vernehme den schlechtesten Knittelvers: die Musik dazu (so lange sie es ernst nimmt und nicht absichtlich karrikirt) veredelt selbst

diese; denn sie ist eben des ihr eigenthümlichen Ernstes wegen so keuscher, wunderbarer Art, daß Alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird.

„Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen.“ (V, 247.)

Die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit, die stets wachsende und bis in alle Schichten der Gesellschaft sich ausbreitende Theilnahme an den Produktionen der tiefsinnigsten Musikgenre's, der immer gesteigerte Eifer, die musikalische Ausbildung zu einem wesentlichen Theile der Erziehung zu bestimmen, dies Alles, wie es klar ersichtlich und unleugbar ist, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, daß mit der modernen Entwickelung der Musik einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist, und die Musik, so unverständlich ihre Sprache nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nöthigung zu ihrem Verständnisse in sich schließen muß, als eben jene Gesetze sie enthalten.

„Zukunftsmusik.“ (VII. 150.)

So weit unser Auge schweift, beherrscht uns die Mode. —

Aber neben dieser Welt der Mode ist uns gleichzeitig eine andere Welt erstanden. Wie unter der römischen Universal-Civilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Civilisation die Musik hervor. Beide sagen aus:

„unser Reich ist nicht von dieser Welt.“ Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge.

Erfahre Jeder an sich, wie die ganze moderne Erscheinungswelt, welche ihn überall zu seiner Verzweiflung undurchbrechbar einschließt, plötzlich in Nichts vor ihm verschwindet, sobald ihm nur die ersten Takte einer jener göttlichen Symphonieen Beethovens ertönen. Wie wäre es möglich, in einem heutigen Konzertsaale (in welchem Turkos und Zuaven sich allerdings behaglich fühlen würden!) nur mit einiger Andacht dieser Musik zu lauschen, wenn unserer optischen Wahrnehmung die sichtbare Umgebung nicht verschwände? Dies ist nun aber, im ernstesten Sinne aufgefaßt, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Civilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein.

„Beethoven“ (IX, 144/45).

Gewiß darf es uns erscheinen, daß unsere Civilisation, so weit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne. Und die Aufgabe, in diesem Sinne der vielleicht hierdurch sich gestaltenden neuen, seelenvolleren Civilisation die sie durchdringende neue Religion zuzuführen, kann ersichtlich nur dem deutschen Geiste beschieden sein, den wir selbst erst

richtig verstehen lernen, wenn wir jede ihm zugeschriebene falsche Tendenz fahren lassen.

„Beethoven" (IX, 147/48).

Es ist schwer, sich deutlich vorzustellen, in welcher Art die Musik von je ihre besondere Macht der Erscheinungswelt gegenüber äußerte. Uns muß es dünken, daß die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiß nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfaßte der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projicirte sich das Drama auf die Bühne. Wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: den echt antiken, dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten versuchte, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz. — Aber das Paradies ging verloren: der Urquell der Bewegung einer Welt versiechte. Diese bewegte sich, wie die Kugel auf den erhaltenen Stoß, im Wirbel der Radienschwingung, doch in ihr bewegte sich keine treibende Seele mehr; und so mußte auch die Bewegung

endlich erlahmen, bis die Weltseele neu wieder erweckt wurde. Der Geist des Christenthums war es, der die Seele der Musik neu wiederbelebte. Sie verklärte das Auge des italienischen Malers, und begeisterte seine Sehkraft, durch die Erscheinung der Dinge hindurch auf ihre Seele, den in der Kirche andererseits verkommenden Geist des Christenthums, zu dringen. Diese großen Maler waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen läßt, daß wir hier sehen. Doch es kam die Herrschaft der Mode: wie der Geist der Kirche der künstlichen Zucht der Jesuiten verfiel, so ward mit der Bildnerei auch die Musik zur seelenlosen Künstelei. Wir verfolgen nun an unserem großen Beethoven den wundervollen Prozeß der Emanzipation der Melodie aus der Herrschaft der Mode, und bestätigen, daß er, mit unvergleichlich eigenthümlicher Verwendung all' des Materiales, welches herrliche Vorgänger mühevoll dem Einflusse der Mode entzogen hatten, der Melodie ihren ewig giltigen Typus, der Musik selbst ihre unsterbliche Seele wiedergegeben habe.

„Beethoven" (IX, 145|46).

Verstehen wir die beiden durch das Leben unseres größten Dichters (Goethe) gleich Hauptadern sich durchziehenden poetischen Grundentwürfe richtig, so erhalten wir hieraus die vorzüglichste Anleitung zur Beurtheilung des Problem's, welches sofort beim Antritt seiner un-

vergleichlichen Dichterlaufbahn diesem freiesten deutschen Menschen sich darstellte. — Wir wissen, daß die Konception des „Faust“ und des „Wilhelm Meister“ ganz in die gleiche Zeit des ersten übervollen Erblühen's des Goethe'schen Dichtergenius' fällt. Die tiefe Inbrunst des ihn erfüllenden Gedankens drängte ihn zunächst zu der Ausführung der ersten Anfänge des „Faust“: wie vor dem Uebermaaße der eigenen Konception erschreckt, wendete er sich von dem gewaltigen Vorhaben zu der beruhigenderen Form der Auffassung des Problem's im „Wilhelm Meister“. In der Reife des Mannesalters führte er diesen leicht fließenden Roman auch aus. Sein Held ist der, sichere und gefällige Form sich suchende deutsche Bürgersohn, der über das Theater hinweg, durch die adelige Gesellschaft dahin, einem nützlichen Weltbürgerthume zugeführt wird; ihm ist ein Genius beigegeben, den er nur oberflächlich versteht: ungefähr so, wie Goethe damals die Musik verstand, wird von Wilhelm Meister „Mignon“ erkannt. Der Dichter läßt unsere Empfindung es deutlich inne werden, daß an „Mignon“ ein empörendes Verbrechen begangen wird; seinen Helden jedoch geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Heftigkeit und tragischen Exzentrizität befreiten Sphäre, einer schönen Bildung zugeführt zu wissen. Er läßt ihn in einer Gallerie sich Bilder besehen. Zu Mignons Tode wird Musik gemacht und Robert Schumann hat diese später wirklich auch komponirt. — Es scheint, daß

Schiller von dem letzten Buche des „Wilhelm Meister" empört war; doch wußte er wohl dem großen Freunde aus seiner seltsamen Verwirrung nicht zu helfen; besonders da er anzunehmen hatte, Goethe, der eben doch Mignon gedichtet und uns eine wunderbar neue Welt mit dieser Schöpfung in das Leben gerufen hatte, müßte in seinem tiefsten Inneren einer Zerstreuung verfallen sein, aus welcher es dem Freunde nicht gegeben war, ihn zu erwecken. Nur Goethe selbst konnte sich aus ihr erwecken; und — er erwachte: denn im höchsten Alter vollendete er seinen Faust. Was ihn je zerstreute, faßt er hier in ein Urbild aller Schönheit zusammen: Helena selbst, das ganze, volle, antike Ideal beschwört er aus dem Schattenreich herauf, und vermählt sie seinem Faust. Aber der Schatten ist nicht fest zu bannen; er verflüchtigt sich zum davonschwebenden schönen Gewölk, dem Faust in sinniger, doch schmerzloser Wehmuth nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlösen: aus der Welt der Seligen reicht die früh Geopferte, unbeachtet in seinem tiefsten Inneren ewig innig fortlebende, ihm die Hand. Und dürfen wir dem tiefsten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir unter dem: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß" — den Geist der bildenden Kunst, der Goethe so lange und vorzüglich nachstrebte, unter dem: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" aber den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt, und ihn den Weg der Erlösung geleitet.

Und diesen Weg aus tief innerstem Erlebniß hat der deutsche Geist sein Volk zu führen, wenn er die Völker beglücken soll, wie er berufen ist. Verspotte uns, wer will, wenn wir diese unermeßliche Bedeutung der deutschen Musik beilegen; wir lassen uns dadurch so wenig irre machen, als das deutsche Volk sich beirren ließ, da seine Feinde auf einen wohl berechneten Zweifel an seiner einmüthigen Tüchtigkeit hin es beleidigen zu dürfen vermeinten. Auch dies wußte unser großer Dichter, als er nach einer Tröstung dafür suchte, daß ihm die Deutschen so läppisch und nichtig in ihren aus schlechter Nachahmung entsprungenen Manieren und Gebahrungen erschienen; sie heißt: „Der Deutsche ist tapfer". Und das ist etwas! —

„Beethoven" (IX, 148|151).

Der Musik gedenke ich als meines guten Engels, der mich als Künstler bewahrte, ja in Wahrheit erst zum Künstler machte von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Bestimmtheit gegen unsere ganzen Kunstzustände sich auflehnte. Daß diese Auflehnung nicht außerhalb des Gebietes der Kunst, vom Standpunkte weder des kritisirenden Literaten, noch des kunstverneinenden, sozialistisch rechnenden, politischen Mathematikers unserer Tage aus geschah, sondern daß meine revolutionäre Stimmung mir selbst den Drang und die Fähigkeit zu künstlerischen Thaten erweckte, dies verdanke ich nur der Musik. Soeben

nannte ich sie meinen guten Engel. Dieser Engel war mir nicht vom Himmel herabgesandt; er kam zu mir aus dem Schweiße des menschlichen Genie's von Jahrhunderten: er berührte nicht mit unfehlbar sonniger Hand etwa den Scheitel meines Hauptes; in der blutwarmen Nacht meines heftig verlangenden Herzens nährte er sich zu gebährender Kraft nach Außen für die Tageswelt. — Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe. Von seiner heiligen Macht erfüllt gewahrte ich, bei erwachsender Sehkraft des menschlichen Lebensblickes, nicht einen zu kritisirenden Formalismus vor mir, sondern durch diesen Formalismus hindurch erkannte ich, auf dem Grunde der Erscheinung, durch sympathetische Empfindungskraft das Bedürfniß der Liebe unter dem Drucke eben jenes lieblosen Formalismus. Nur wer das Bedürfniß der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfniß in Anderen: mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnißvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfniß auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfniß thätig erwacht fühlte.

„Eine Mittheilung an meine Freunde“ (IV, 325|26).

Bach.

Bach.

Bach's musikalische Sprache bildete sich in einer Periode unserer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache noch nach der Fähigkeit individuelleren sichereren Ausdruckes rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genie's, eben erst zum Durchbruche kam. Die Sprache Bach's steht zur Sprache Mozart's, und endlich Beethoven's in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphynx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphynx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Thierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bach's edler Menschenkopf aus der Perrücke hervor.

„Das Judenthum in der Musik" (V, 101|2).

Wie im kirchlichen Gesang da, wo der lyrische Schwung zur rhythmischen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Musik eigene Wirkung von hinreißendster Gewalt erzielt werden konnte, erfährt Derjenige leicht, dem es vergönnt ist,

eine schöne Aufführung Bach'scher Vokalkompositionen zu hören, und ich verweise hier unter Anderem namentlich auf eine achtstimmige Motette von Sebastian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied!", in welcher der lyrische Schwung der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust.

„Zukunftsmusik" (VII, 147).

Die Motetten dieses Meisters, die im kirchlichen Gebrauch ähnlich wie der Choral verwendet wurden (nur daß diese nicht von der Gemeinde, sondern ihrer größeren Kunstschwierigkeit wegen von einem besonderen Sängerchore ausgeführt wurden), sind unstreitig das Vollendetste, was wir von selbstständiger Vokalmusik besitzen. Neben der reichsten Fülle des tiefsinnigsten Kunstaufwandes herrscht in diesen Kompositionen immer eine einfache, kräftige, oft hochpoetische Auffassung des Textes im echt protestantischen Sinne vor. Dabei ist die Vollendung der äußeren Formen dieser Werke so groß und in sich abgeschlossen, daß sie von keiner anderen Kunsterscheinung übertroffen wird. Noch erweitert und vergrößert finden wir aber dieses Genre in den großen Passionsmusiken und Oratorien. Welcher Reichthum, welche Fülle von Kunst, welche Kraft, Klarheit, und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen einzigen Meisterwerken! In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert.

„Ueber deutsches Musikwesen" (I, 197.)

Gluck.

Gluck.

> In dem Dreigestirn **Gluck**, **Mozart** und **Beethoven**, besitzen wir den Leitstern, dessen reines Licht uns stets auch auf den verwirrendsten Pfaden der Kunst richtig leuchten wird; wer nur **einen** von ihnen sich aber zum ausschließlichen Leitstern erwählen wollte, würde gewiß in die Irre gerathen, aus der nur Einer je siegreich hervorging, nämlich Jener Eine, Unnachahmliche (Beethoven).
>
> „Ueber die Ouvertüre" (I, 256).

Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter (unter diesen ist aber namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken) dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird.

„Das Kunstwerk der Zukunft" (III, 144).

Gluck war gewiß nicht der Erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die Ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die schickliche Nothwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdruckes in Arie und Rezitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Faktoren der Oper zu einander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über: der Sänger wird zum Organ der Absicht des Komponisten, und diese Absicht ist mit Bewußtsein dahin ausgesprochen, daß dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck desselben entsprochen werden solle.

„Oper und Drama“ (III, 294).

Gluck war wissentlich bemüht, im deklamirten Rezitativ wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den rein deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen.

„Oper und Drama“ (III, 355).

(Ouverture zu „Iphigenia in Aulis".)

Wie in der Ouverture zu „Don Juan", ist es hier der Kampf, oder mindestens die Entgegenstellung zweier sich feindlicher Elemente, was die Bewegung des Stückes hervorbringt. Die Handlung der „Iphigenia" selbst schließt diese beiden Elemente in sich. Das Heer der griechischen Helden ist in der Absicht einer großen gemeinschaftlichen Unternehmung versammelt: einzig von dem Gedanken der Ausführung desselben beseelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen Interesse der ungeheuren Masse. Diesem stellt sich nun das eine besondere Interesse der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau, entgegen. Mit welcher charakteristischen Deutlichkeit und Wahrheit hat nun Gluck diese beiden Gegensätze musikalisch gleichsam personifizirt! In welch' erhabenem Verhältnisse hat er diese beiden gemessen und sich in der Weise gegenübergestellt, daß einzig schon in dieser Entgegenstellung der Widerstreit und demzufolge die Bewegung gegeben ist! Sogleich erkennt man an der ungeheuren Wucht des im Unisono ehern daher schreitenden Hauptmotives die in einem einzigen Interesse vereinigte Masse, während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andere Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt. Das fortgesetzt durch diesen einzigen Kontrast sich bewegende Tonstück giebt uns unmittelbar die große Idee der griechischen Tragödie, indem es uns abwechselnd

mit Schrecken und Mitleid erüllt. So gelangen wir in die erhaben aufgeregte Stimmung, die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im Voraus enthüllt, und dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen. Möge dieses herrliche Beispiel zukünftig als Regel für die Auffassung der Ouverture dienen, und zugleich für immer darthun, wie sehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermöglicht, das schnellste und deutlichste Verständniß seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen.

„Ueber die Ouverture" (I, 252|3).

Haydn, Mozart und Beethoven.

Haydn, Mozart und Beethoven.

Betrachten wir das Leben Haydns' und Mozart's, so ergiebt sich, wenn wir diese wieder gegen sich zusammenhalten, ein Uebergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächst in der Richtung der äußeren Bestimmungen des Lebens. Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter, der für die Unterhaltung seines glanzliebenden Herren als Musiker zu sorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie seine Besuche in London, änderten im Charakter der Ausübung seiner Kunst wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herren empfohlene und von diesen bezahlte Musiker. Submiß und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden, heiteren Gemüthes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus seinem Portrait anblickt, ist von einer sanften Melancholie erfüllt.*) — Mozart's

*) Wir haben kein Bedenken getragen, diese Stelle hier aufzunehmen, obgleich, oder vielmehr weil wir wissen, wie viel Unheil der berüchtigte „fürstliche Bediente", aus dem Zusammenhange böswillig herausgerissen, angerichtet hat. Möchte

Leben war dagegen ein unausgesetzter Kampf für eine friedlich gesicherte Existenz, wie sie gerade ihm so eigenthümlich erschwert bleiben sollte. Als Kind von halb Europa geliebkos't, findet er als Jüngling jede Befriedigung seiner lebhaft erregten Neigungen bis zur lästigen Bedrückung erschwert, um von dem Eintritte in das Mannesalter an elend einem frühen Tode entgegenzusiechen. Ihm ward sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich: er sucht sich vom Beifalle des größeren Publikums zu ernähren, giebt Concerte und Akademieen; das flüchtig Gewonnene wird der Lebenslust geopfert. Verlangte Haydn's Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konception und in der Ausführung nach angeeigneter Routine wird ein Haupt-Erklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meisterwerke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem Uebermuthe des Augenblickes und der Angst der nächsten Stunde entworfen. So

---

man doch hier, im Zusammenhange, die Worte fassen, wie sie gemeint sind, nicht als hochfahrend oder herzlos, sondern als den Ausdruck innigsten Mitleidens mit dem liebenswürdigen Meister, der sein ganzes Leben lang unter dem Elend der Dienstbarkeit zu leiden hatte!

stand ihm immer nur wieder eine reichliche fürstliche Bedienstung als ersehnte Vermittlerin eines dem künstlerischen Produziren günstigeren Lebens vor der Seele. Was ihm sein Kaiser vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „seinem Kaiser" treu, und verkommt dafür im Elend.

Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung seine Lebenswahl getroffen, sie hätte ihn im Hinblick auf seine beiden großen Vorgänger nicht sicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck seines angeborenen Charakters bestimmte. Es ist erstaunlich zu sehen, wie hier Alles durch den kräftigen Instinkt der Natur entschieden wurde. Ganz deutlich spricht dieser in Beethoven's Zurückscheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydn's. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürsten von dem Gedanken abzubringen, diesen zu seinem Kapellmeister zu machen. Merkwürdiger zeigt sich dagegen die Komplexion seiner Charakter-Eigenthümlichkeiten in denjenigen Zügen desselben, welche ihn vor einem Schicksale, wie dem Mozart's, bewahrten. Gleich diesem völlig besitzlos in einer Welt ausgesetzt, in welcher nur das Nützliche sich lohnt, das Schöne nur belohnt wird, wenn es dem Genusse schmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiderung bleiben muß, fand Beethoven zuerst sich davon ausgeschlossen, durch das Schöne die Welt sich geneigt zu

machen. Daß Schönheit und Weichlichkeit ihm für gleich gelten müßten, drückte seine physiognomische Konstitution sofort mit hinreißender Prägnanz aus. Die Welt der Erscheinung hatte einen dürftigen Zugang zu ihm. Sein fast unheimlich stechendes Auge gewahrte in der Außenwelt nichts wie belästigende Störungen seiner inneren Welt, welche sich abzuhalten fast seinen einzigen Rapport mit dieser Welt ausmachte. So wird der Krampf zum Ausdrucke seines Gesichtes: der Krampf des Trotzes hält diese Nase, diesen Mund in der Spannung, welche nie zum Lächeln, sondern nur zum ungeheuren Lachen sich lösen kann. Galt es als physiologisches Axiom für hohe geistige Begabung, daß ein großes Gehirn in dünner zarter Hirnschale eingeschlossen sein soll, wie zur Erleichterung eines unmittelbaren Erkennens der Dinge außer uns; so sahen wir dagegen bei der vor mehreren Jahren stattgefundenen Besichtigung der Ueberreste des Todten, in Uebereinstimmung mit einer außerordentlichen Stärke des ganzen Knochenbaues, die Hirnschale von ganz ungewöhnlicher Dicke und Festigkeit. So schützte die Natur in ihm ein Gehirn von übermäßiger Zartheit, damit es nur nach innen blicken, und die Weltschau eines großen Herzens in ungestörter Ruhe üben könnte. Was diese furchtbar rüstige Kraft umschloß und bewahrte, war eine innere Welt von so lichter Zartheit, daß sie, schutzlos der rohen Betastung der Außenwelt preisgegeben, weich

zerflossen und verduftet wäre, — wie der zarte Licht- und Liebesgenius Mozart's. —

„Beethoven" (IX, 108|110).

Symphonie Haydn's, Mozart's, Beethoven's.

Auf dieser einfachen Grundlage (durch formelle Erweiterung der ursprünglichen Tanzmelodie) bildete sich das eigenthümliche Kunstwerk der Symphonie aus. Haydn war der geniale Meister, der diese Form zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab. Während die italienische Opernmelodie bei ihrem dürftigen formellen Bau verblieben war, hatte sie jedoch im Munde der begabtesten und gefühlvollsten Sänger, getragen vom Athem des edelsten Musikorganes, eine den deutschen Meistern bis dahin unbekannte sinnlich anmuthige Färbung erhalten, deren süßer Wohllaut ihren Instrumentalmelodieen abging. Mozart war es, der dieses Zaubers inne ward und, indem er der italienischen Oper die reichere Entwickelung der deutschen Instrumental-Kompositionsweise zuführte, den vollen Wohllaut der italienischen Gesangsweise der Orchestermelodie wiederum mittheilte. Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfalti-

gen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Aehnliches aufzuweisen hat.

„Zukunftsmusik" (VII, 148/9).

Haydn.

Haydn.

In der Symphonie Haydn's bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste kontrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch' geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigenthümlich, kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos', wie sie dem Wesen des Gesanges eigenthümlich sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus.

„Das Kunstwerk der Zukunft" (III, 109).

In der Haydn'schen Instrumentalmusik glauben wir den gefesselten Dämon der Musik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greises vor uns spielen zu sehen.

„Beethoven" (IX, 102).

Mozart.

Mozart.

Hier zeige ich euch nochmals den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz Das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts anderes als Musik ist. Blickt auf Mozart! — War er etwa ein geringerer Musiker, weil er nur ganz und gar Musiker war, weil er nichts anderes sein konnte und wollte als Musiker? Seht seinen „Don Juan"! Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwänglichster Fülle zu charakterisiren vermocht als hier?

„Oper und Drama" (III, 393/94).

Ein Deutscher war es, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommensten Ideal erhob, und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und göttlichste Genie war Mozart. In der Geschichte der Erziehung, der Bildung und des Lebens dieses einzigen Deutschen kann man die Geschichte aller deutschen Kunst, aller deutschen Künstler lesen. Sein Vater war Musiker; er wurde somit auch zur Musik erzogen, wahrscheinlich selbst nur

in der Absicht, aus ihm eben nur einen ehrlichen Musikanten zu machen, der mit dem Erlernten sein Brod verdienen sollte. In zartester Kindheit mußte er schon das Schwierigste des wissenschaftlichen Theiles seiner Kunst erlernen; natürlich ward er so schon als Knabe ihrer vollkommen Meister; ein weiches, kindliches Gemüth und überaus zarte Sinnes-Werkzeuge ließen ihn zu gleicher Zeit seine Kunst auf das Innigste sich aneignen; das ungeheuerste Genie aber erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte. Zeit seines Lebens arm bis zur Dürftigkeit, Prunk und vortheilhafte Anerbieten schüchtern verschmähend, trägt er schon in diesen äußeren Zügen den vollständigen Typus seiner Nation. Bescheiden bis zur Verschämtheit, uneigensüchtig bis zum Selbstvergessen, leistet er das Erstaunlichste, hinterläßt er der Nachwelt die unermeßlichsten Schätze, ohne zu wissen, daß er gerade etwas Anderes that, als seinem Schöpfungsdrange nachzugeben. Eine rührendere und erhebendere Erscheinung hat keine Kunstgeschichte aufzuweisen.

„Ueber deutsches Musikwesen" (I, 199 ff.)

Mozart vollbrachte das in der höchsten Potenz, dessen die Universalität des deutschen Genius fähig ist. Er machte sich die ausländische Kunst zu eigen, um sie zur allgemeinen zu erheben. Auch seine Opern waren in italienischer Sprache geschrieben, weil diese damals die einzig für den Gesang zulässige Sprache war. Er

riß sich aber so ganz aus allen Schwächen der italienischen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem solchen Grade, verschmolz sie mit der ihm innewohnenden deutschen Gediegenheit und Kraft so innig, daß er endlich etwas vollkommen Neues und vorher noch nie Dagewesenes erschuf. Diese seine neue Schöpfung war die schönste, idealste Blüthe der dramatischen Musik und von hier an kann man erst rechnen, daß die Oper in Deutschland heimisch ward. Von nun an öffneten sich die Nationaltheater, und man schrieb Opern in deutscher Sprache.

Eb. das. (p. 200).

Das Wichtigste und Endscheidendste für die Musik leistete Mozart unmittelbar in der Oper, in der Oper, auf deren Gestaltung mit gleichsam dichterischer Machtvollkommenheit einzuwirken ihm nicht im Entferntesten beikam, sondern in der er gerade nur Das leistete, was er nach rein musikalischem Vermögen leisten konnte, dafür aber durch getreuestes, ungetrübtestes Aufnehmen der dichterischen Absicht — wo und wie sie vorhanden war — dieses sein rein musikalisches Vermögen zu solcher Fülle ausdehnte, daß wir in keiner seiner absolut musikalischen Kompositionen, namentlich auch nicht in seinen Instrumentalwerken, die musikalische Kunst von ihm so weit und reich entwickelt sehen, als in seinen Opern. Die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinctes, d. h. des unwillkürlichen Inne-

habens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. Wie wenig verstand dieser reichstbegabte aller Musiker das Kunststück unserer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musikthürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist, um so recht zu zeigen, daß der Musiker der wahre Hauptkerl sei und Alles machen könne, selbst aus Nichts etwas erschaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum „Titus" eine Musik wie die des „Don Juan", zu „così fan tutte" eine wie die des „Figaro" zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Mozart machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Mußte diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerthe Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte. Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste — Drama dichten geholfen hätte,

wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger, oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zur Komposition dar, die er dann, je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.

„Oper und Drama" (III, 305|6.

Mozart konnte seiner ferngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf, wie den wirklich dramatischen Accent aus: bei ihm blieb Grau grau, Roth roth; nur daß dieses Grau, wie dieses Roth, in den erfrischenden Thau seiner Musik getaucht, in alle Nüancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste, und so als mannigfaltigstes Grau, wie als mannigfaltigstes Roth sich darbot. Unwillkürlich adelte seine Musik alle nach theatralischer Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, daß sie gleichsam den rohen Stein schliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich festhielt, in welcher das Licht die glänzendsten Farbenstrahlen aus ihm zog. Auf diese Weise vermochte er die Charaktere des „Don Juan" z. B. zu einer solchen Fülle des

Ausdruckes zu erheben, daß es einem Hoffmann beikommen durfte, die tiefsten, geheimnißvollsten Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten.

„Oper und Drama“ (III, 355|6).

Unstreitig war es immer nur das besondere Genie, welches die so enge und sterile Form der melodischen Ausdehnung in der Weise zu beleben wußte, daß sie zu einer ernsthaften Wirkung fähig war: ihre Erweiterung und ideale Entfaltung war somit auch einzig nur vom Musiker zu erwarten, und dem Gange dieser Entwickelung konnte bereits deutlich zugesehen werden, wenn man das Meisterwerk Mozart's mit dem Gluck's verglich. Hierin drückte sich der zunehmende Reichthum der rein musikalischen Erfindung namentlich auch als einzig entscheidend für die Befähigung der Musik im dramatischen Sinne aus, da sich in Mozart's „Don Juan“ bereits eine Fülle von dramatischer Charakteristik zeigte, von welcher der bei Weitem geringere Musiker Gluck noch keine Ahnung haben konnte.

„Ueber die Bestimmung der Oper“ (IX, 177|8).

„Die Zauberflöte“.

Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existirt; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des

Sujet's, ein spekulirender Wiener Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als eine recht große Operette zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vorn herein die populärste Außenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zum Grunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mußten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannichfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüthen der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der That, das Genie that hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte.

„Ueber deutsches Musikwesen" (I, 201|2).

Nach Gluck war es Mozart, welcher der Ouverture ihre wahre Bedeutung gab. Ohne peinlich das ausdrücken zu wollen, was die Musik nie ausdrücken kann und soll, nämlich die Einzelnheiten und Verwickelungen der Handlung selbst, wie sie der frü-

here Prolog auseinanderzusetzen bemüht war, erfaßte er mit dem Blicke des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Drama's, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des thatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde, als in Tönen personifizirte Leidenschaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser, und somit die dramatische Handlung selbst, eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann. —

„Ueber die Ouverture" (I, 245 6).

Mozart's Symphonieen.

Mozart hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. Während Mozart in seiner Symphonie Alles, was von der Befriedigung dieses seines eigenthümlichsten Dranges ablag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem kontrapunktischen Verfahren, gewissermaßen nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des

Instrumentales zu der Höhe, daß dieses nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.

„Das Kunstwerk der Zukunft" (III, 109|10).

Symphonieen von Mozart in Es und von Beethoven in A.

Es war mir, als ob ich eine wunderbare Verwandtschaft unter beiden Kompositionen gefunden hätte; in beiden ist das klare menschliche Bewußtsein einer zum freudigen Genuß bestimmten Existenz auf eine schöne und verklärende Weise mit der Ahnung des Höheren, Ueberirdischen verwebt. Nur den Unterschied möchte ich machen, daß in Mozart's Musik die Sprache des Herzens sich zum anmuthigen Verlangen gestaltet, während in Beethoven's Auffassung das Verlangen selbst in kühnerem Muthwillen nach dem Unendlichen greift. In Mozart's Symphonie herrscht das Vollgefühl der Empfindung vor, in der Beethoven'schen das muthige Bewußtsein der Kraft.

„Ein glücklicher Abend" (I, 173|74).

Beethoven.

Beethoven.

So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildniß des entarteten Paradieses! Aber feiern wir ihn würdig, — nicht minder würdig als die Siege deutscher Tapferkeit: denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!

„Beethoven" (IX, 151).

Es ist ganz unmöglich, das eigentliche Wesen der Beethoven'schen Musik besprechen zu wollen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu verfallen.

„Beethoven" (IX, 107).

Ueberblicken wir den kunstgeschichtlichen Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven gethan hat, so können wir ihn bündig als den Gewinn einer Fähigkeit bezeichnen, welche man ihr vorher absprechen zu müssen vermeinte: sie ist vermöge dieser Befähigung weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in welcher sie von jeder Beengung durch traditionelle oder konventionelle Formen, vermöge vollster Durchdringung

und Belebung dieser Formen mit dem eigensten Geiste der Musik, befreit ist. Und dieser Gewinn zeigt sich sofort für jedes menschliche Gemüth durch den der Hauptform aller Musik, der Melodie, von Beethoven verliehenen Charakter, als welcher jetzt die höchste Natureinfachheit wiedergewonnen ist, als der Born, aus welchem die Melodie zu jeder Zeit und bei jedem Bedürfnisse sich erneuert, und bis zur höchsten, reichsten Mannigfaltigkeit sich ernährt. Und dieses dürfen wir unter dem einen, Allen verständlichen Begriff fassen: die Melodie ist durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipirt, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden. Beethoven's Musik wird zu jeder Zeit verstanden werden, während die Musik seiner Vorgänger größtentheils nur unter Vermittelung kunstgeschichtlicher Reflexion uns verständlich bleiben wird.

„Beethoven" (IX, 124).

Die unermeßliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloß sich Beethoven. Er vermochte es, das eigenthümliche Wesen der christlichen Harmonie, dieses unergründlichen Meeres unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung, zu losgebundener Freiheit zu entfesseln. Die harmonische Melodie — denn so müssen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterschied von der rhythmischen Tanzmelodie bezeichnen —

war, nur von Instrumenten getragen, des unbegrenztesten Ausdruckes, wie der schrankenlosesten Behandlung fähig. In langen, zusammenhängenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinsten Bruchtheilen, wurde sie in den dichterischen Händen des Meisters zu Lauten, Sylben, Worten und Phrasen einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element, und das Maaß der Fügung dieser Elemente unbegränzt freies Ermessen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichsten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte.

„Das Kunstwerk der Zukunft" (III, 110/11).

Die Geschichte der Instrumentalmusik ist von da an, wo das Verlangen nach klarem und verständlichem Wiedergeben bestimmter, individueller menschlicher Empfindungen sich in ihr kundgab, die Geschichte eines künstlerischen Irrthumes, der aber nicht, wie der des Opern-Genre's, mit Darlegung einer Unfähigkeit der Musik, sondern mit der Kungebung eines unbegränzten inneren Vermögens derselben endete. Der Irrthum Beethoven's war der des Columbus, der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien aufsuchen wollte, dafür aber eine neue Welt selbst entdeckte; auch Columbus nahm seinen Irrthum mit sich in das Grab; er ließ seine Genossen durch einen

Schwur bekräftigen, daß sie die neue Welt für das alte Indien hielten. So, immer noch im vollsten Irrthume befangen, löste dennoch seine That der Welt die Binde vom Gesicht, und lehrte sie auf das Unwiderleglichste die wirkliche Gestalt der Erde und die ungeahnte Fülle ihres Reichthums erkennen. — Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrthum Beethoven's erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegränzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur Das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes.

„Oper und Drama" (III, 343 ff.).

Wir sehen den jungen Beethoven der Welt sogleich mit dem trotzigen Temperamente entgegentreten, das ihn sein ganzes Leben hindurch in einer fast wilden Unabhängigkeit von ihr erhielt: sein ungeheueres, vom stolzesten Muthe getragenes Selbstgefühl gab ihm zu jeder Zeit die Abwehr der frivolen Anforderungen der genußsüchtigen Welt an die Musik ein. Gegen die Zudringlichkeit eines verweichlichten Geschmackes hatte er einen Schatz von unermeßlichem Reichthum zu wahren. In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur noch als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte er die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu verkündigen.

So gleicht er zu jeder Zeit einem wahrhaft Besessenen; denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: dieser spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe.

Der „Vernunft" seiner Kunst begegnete er nur in dem Geiste, welcher den formellen Aufbau ihres äußeren Gerüstes ausgebildet hatte. Das war denn eine gar dürftige Vernunft, die aus diesem architektonischen Periodengerüste zu ihm sprach, wenn er vernahm, wie selbst die großen Meister seiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschriftlich rezipirten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Takten, durch die unerläßliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der seligmachenden lärmenden Schlußkadenz sich bewegten. Das war die Vernunft, welche die Opernarie konstruirt, die Anreihung der Opernpiècen an einander diktirt hatte, durch welche Haydn sein Genie an das Abzählen der Perlen seines Rosenkranzes fesselte. Denn mit Palästrina's Musik war auch die Religion aus der Kirche geschwunden, wogegen nun der künstliche Formalismus der jesuitischen Praxis die Religion, wie zugleich die Musik, kontreformirte. So verdeckt der gleiche jesuitische Baustyl der zwei letzten Jahrhunderte dem sinnvollen Beschauer das ehrwürdig edle Rom; so verweichlichte und versüßlichte sich die glorreiche italienische Malerei; so entstand, unter der gleichen Anleitung,

die „klassische" französische Poesie, in deren geisttödtenden Gesetzen wir eine recht sprechende Analogie mit den Gesetzen der Konstruktion der Opernarie und der Sonate auffinden können.

Wir wissen, daß der „über den Bergen" so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist" es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat. Haben wir auf anderen Gebieten unsere Lessing, Göthe, Schiller u. A. als unsere Erretter von dem Verkommen in jener Verderbniß gefeiert, so gilt es hier an dem Musiker Beethoven nachzuweisen, daß durch ihn, da er denn in der reinsten Sprache aller Völker redete, der deutsche Geist den Menschengeist von tiefer Schmach erlöste. Denn, indem er die zur bloßen gefälligen Kunst herabgesetzte Musik aus ihrem eigensten Wesen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob, hat er uns das Verständniß derjenigen Kunst erschlossen, aus welcher die Welt jedem Bewußtsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste Philosophie sie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte. Und hierin einzig liegt das Verhältniß des großen Beethoven zur deutschen Nation begründet.

„Beethoven" (IX, 103 ff.).

Darüber, wie sich das künstlerische Verfahren zu dem Konstruiren nach Vernunftbegriffen verhält, kann

nichts einen belehrenderen Aufschluß geben, als ein getreues Auffassen des Verfahrens, welchem Beethoven in der Entfaltung seines musikalischen Genius' folgte. Ein Verfahren aus Vernunft wäre es gewesen, wenn er mit Bewußtsein die vorgefundenen äußeren Formen der Musik umgeändert, oder gar umgestoßen hätte; hiervon treffen wir aber nie auf eine Spur. Gewiß hat es nie einen weniger über seine Kunst nachdenkenden Künstler gegeben als Beethoven. Dagegen zeigt uns die schon erwähnte rauhe Heftigkeit seines menschlichen Wesens, wie er den Bann, in welchem jene Formen seinen Genius hielten, fast so unmittelbar als jeden anderen Zwang der Konvention, mit dem Gefühle eines persönlichen Leidens empfand. Seine Reaktion hiergegen bestand aber einzig in der übermüthig freien, durch nichts, selbst durch jene Formen nicht zu hemmenden Entfaltung seines innern Genius. Nie änderte er grundsätzlich eine der vorgefundenen Formen der Instrumentalmusik; in seinen letzten Sonaten, Quartetten, Symphonieen u. s. w. ist die gleiche Struktur wie in seinen ersten unverkennbar nachzuweisen. Nun aber vergleiche man diese Werke mit einander; man halte z. B. die achte Symphonie in F-dur zu der zweiten in D, und staune über die völlig neue Welt, welche uns dort in der fast ganz gleichen Form entgegentritt! Hier zeigt sich denn wieder die Eigenthümlichkeit der deutschen Natur, welche so innerlich tief und reich begabt ist, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, in-

dem sie diese von innen neu umbildet und dadurch von der Nöthigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird. So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch; und so erhält er sich endlich auch für die Kundgebung seines inneren Wesens einen Reichthum von Formen, wie keine andere Nation.

„Beethoven" (IX, 104/5).

Die Werke Beethoven's selbst erklären zu wollen, würde ein thöriges Unternehmen sein. Indem wir sie uns ihrer Reihenfolge nach vorführen, haben wir mit immer gesteigerter Deutlichkeit die Durchdringung der musikalischen Form von dem Genius der Musik wahrzunehmen. Es ist, als ob wir in den Werken seiner Vorgänger das gemalte Transparentbild bei Tagesscheine gesehen, und hier in Zeichnung und Farbe ein offenbar mit dem Werke des ächten Maler's gar nicht zu vergleichendes, einer durchaus niedrigeren Kunstart angehöriges, deßhalb auch von den rechten Kunstbekennern von oben herab angesehenes, Pseudokunstwerk vor uns gehabt hätten: dieses war zur Ausschmückung von Festen, bei fürstlichen Tafeln, zur Unterhaltung üppiger Gesellschaften u. dgl. ausgestellt, und der Virtuos stellte seine Kunstfertigkeit als das zur Beleuchtung bestimmte Licht davor statt dahinter. Nun aber stellt Beethoven dieses Bild in das Schweigen der Nacht, zwischen die Welt der Erscheinung und die tief innere des Wesens aller Dinge, aus welcher er jetzt das Licht des Hell-

sichtigen hinter das Bild leitet: da lebt denn dieses in wundervoller Weise vor uns auf, und eine zweite Welt steht vor uns, von der uns auch das größte Meisterwerk eines Raphael keine Ahnung geben konnte. Die Macht des Musikers ist hier nicht anders, als durch die Vorstellung des Zaubers zu fassen. Gewiß ist es ein bezauberter Zustand, in den wir gerathen, wenn wir bei der Anhörung eines ächten Beethoven'schen Tonwerkes in allen den Theilen des Musikstückes, in welchen wir bei nüchternen Sinnen nur eine Art von technischer Zweckmäßigkeit für die Aufstellung der Form erblicken können, jetzt eine geisterhafte Lebendigkeit, eine bald zartfühlige, bald erschreckende Regsamkeit, ein pulsirendes Schwingen, Freuen, Sehnen, Bangen, Klagen und Entzücktsein wahrnehmen, welches Alles wiederum nur aus dem tiefsten Grunde unseres eigenen Innern sich in Bewegung zu setzen scheint. Denn das für die Kunstgeschichte so wichtige Moment in dem musikalischen Gestalten Beethoven's ist dieses, daß hier jedes technische Accidenz der Kunst, durch welches sich der Künstler zum Zwecke seiner Verständlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt außer ihm setzt, selbst zur höchsten Bedeutung als unmittelbarer Erguß erhoben wird. Hier giebt es keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause.

„Beethoven" (IX, 106).

Katholisch getauft und erzogen, lebte der ganze Geist des deutschen Protestantismus in Beethoven. Und dieser leitete ihn auch als Künstler wiederum auf dem Wege, auf welchem er auf den einzigen Genossen seiner Kunst treffen sollte, dem er ehrfurchtsvoll sich neigen, den er als Offenbarung des tiefsten Geheimnisses seiner eigenen Natur in sich aufnehmen konnte. Galt Haydn als der Lehrer des Jünglings, so ward der große Sebastian Bach für das mächtig sich entfaltende Kunstleben des Mannes sein Führer. Bach's Wunderwerk ward ihm zur Bibel seines Glaubens; in ihm las er, und vergaß darüber die Welt des Klanges, die er nun nicht mehr vernahm. Da stand es geschrieben, das Räthselwort seines tief innersten Traumes, das einst der arme Leipziger Kantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeschrieben hatte. Das waren dieselben räthselhaft verschlungenen Linien und wunderbar krausen Zeichen, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimniß der vom Lichte beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokosmos über den Mikrokosmos hinleuchten läßt. Was nur das Auge des deutschen Geistes erschauen, nur sein Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerstem Gewahrwerden zu der unwiderstehlichen Protestation gegen alles ihm auferlegte äußere Wesen trieb, das las nun Beethoven klar und deutlich in seinem allerheiligsten Buche, und — ward selbst ein Heiliger.

„Beethoven“ (IX, 116).

Nie und zu nichts hatte Beethoven Lust, als was ihn immer und einzig einnahm: das Spiel des Zauberers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt. Denn die äußere erlosch ihm ganz, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, sondern weil Taubheit sie endlich seinem Ohre ferne hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äußere Welt noch störend zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben. Was sah der entzückte Träumer, wenn er durch die buntdurchwimmelten Straßen Wien's wandelte, und offenen Auges vor sich hinstarrte, einzig vom Wachen seiner inneren Tonwelt belebt?

Ein gehörloser Musiker! — Ist ein erblindeter Maler zu denken? Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht jetzt der ertäubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonieen seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch! —

Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von

innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die, durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Innern mittheilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm, und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Aether, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik eigen geworden ist. Selbst die Klage, so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. „Mit mir seid heute im Paradiese" — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der „Pastoral-Symphonie" lauschte?

Jetzt wächst diese Kraft des Gestaltens des Unbegreiflichen, Niegesehenen, Nieerfahrenen, welches durch sie aber zur unmittelbarsten Erfahrung von ersichtlichste Begreiflichkeit wird. Die Freude an der Ausübung dieser Kraft wird zum Humor: aller Schmerz des Daseins bricht sich an diesem ungeheuren Behagen des Spieles mit ihm; der Weltenschöpfer Brahma lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt; die wiedergewonnene Unschuld spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld, das befreite Gewissen neckt sich mit seiner ausgestandenen Qual.

Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonieen in A-dur und F-dur, mit allen ihnen so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser göttlichen Zeit seiner völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf den Hörer ist eben diese Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen diese wundervollen Werke Reue und Buße im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung.

„Beethoven“ (IX, 112 ff.).

Beethoven verwendete die Volkstanzweise nicht mehr, wie Haydn, zur Unterhaltung an einer fürstlichen Speisetafel, sondern er spielte sie in einem idealen Sinne dem Volke selbst auf. Bald ist es eine schottische, bald eine russische, eine altfranzösische Volksweise, in welcher er den erträumten Adel der Unschuld erkannte, und der er huldigend seine ganze Kunst zu Füßen legte. Mit einem ungarischen Bauerntanze spielte er (im Schluß-Satze seiner A-dur-Symphonie) aber der ganzen Natur auf, so daß, wer diese darnach tanzen sehen könnte, im ungeheueren Kreiswirbel einen neuen Planeten vor seinen Augen entstehen zu sehen glauben müßte.

„Beethoven (IX, 120).

Beethoven'sche Symphonie.

Ist es möglich, daß mit der üppigsten Zuthat aller anderen Künste ein prachtvolleres und erhabeneres Gebäude aufgerichtet werden könne, als ein einfaches Orchester im Stande ist, in der Aufführung einer Beethoven'schen Symphonie zu erbauen?

„Ueber deutsches Musikwesen" (I, 194).

Beethoven hat die Form der Symphonie unendlich erweitert; er hat die Proportionen des älteren musikalischen Periodenbaues, wie sie in Mozart zur höchsten Schönheit gelangten, aufgegeben, um mit kühnerer, jedoch immer besonnener Freiheit seinem ungestümen Genius in Regionen folgen zu können, die nur seinem Fluge erreichbar waren; da er zugleich aber auch verstand, diesen kühnen Aufschwüngen eine philosophische Konsequenz zu geben, so hat er auf der Basis der Mozart'schen Symphonieen einen völlig neuen Kunstgenre erschaffen, den er zugleich vollendete, indem er ihn zur abgeschlossensten Höhe erhob. Dieß Alles aber hätte Beethoven nicht vollbringen können, wenn Mozart nicht zuvor sein siegreiches Genie auch auf die Symphonie gerichtet hätte, wenn nicht durch seinen belebenden idealisirenden Hauch den bis zu ihm allein gültigen, seelenlosen Formen und Proportionen eine geistige Wärme mitgetheilt worden wäre. Von hier ging Beethoven aus, und der Künstler, der Mozart's göttlich reine Seele in sich aufnehmen durfte, konnte nie aus

der hohen Sphäre herabsteigen, die das ausschließliche Reich der wahren Musik ist.

„Ein glücklicher Abend" (I, 179).

In der Beethoven'schen Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniß hatte, als hier mit einer bisher unbekannten Andauer der rein musikalische Ausdruck in den undenklich mannigfaltigsten Nüancen den Zuhörer fesselt, sein Innerstes in einer, keiner anderen Kunst erreichbaren Stärke anregt, in seinem Wechsel ihm eine so freie und kühne Gesetzmäßigkeit offenbarend, daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So muß auch die Symphonie geradesweges als eine Offenbarung aus einer andern Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, daß er mit der überwältigendsten Ueberzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.

„Zukunftsmusik" (VII, 149).

Die C-moll-Symphonie fesselt uns als eine der selteneren Konceptionen des Meisters, in welchen schmerzlich erregte Leidenschaftlichkeit als anfänglicher Grundton, auf der Stufenleiter des Trostes, der Erhebung, bis zum Ausbruche siegesbewußter Freude sich aufschwingt. Hier betritt das lyrische Pathos fast schon den Boden einer idealen Dramatik im bestimmteren Sinne, und wie es zweifelhaft dünken dürfte, ob auch diesem Wege die musikalische Konception nicht bereits in ihrer Reinheit getrübt werden möchte, weil sie zur Herbeiziehung von Vorstellungen verleiten müßte, welche an sich dem Geiste der Musik durchaus fremd erscheinen, so ist andererseits wiederum nicht zu verkennen, daß der Meister keineswegs durch eine abirrende ästhetische Spekulation, sondern lediglich durch einen dem eigensten Gebiete der Musik entkeimten, durchaus idealen Instinkt hierin geleitet wurde. Dieser fiel mit dem Bestreben zusammen, den Glauben an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur gegen alle, dem bloßen Anschein zuzuweisenden Einsprüche der Lebenserfahrung, für das Bewußtsein zu retten, oder vielleicht auch wieder zu gewinnen.

„Beethoven" (IX, 121).

Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner C-moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ocean unendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Aus-

druck seiner Musik bis fast zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansatze des Willens fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt, ebenso gut, als zum Siege, auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; ja dieser Rückfall muß uns fast nothwendiger als der moralisch unmotivirte Triumph dünken, der — nicht als nothwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk — uns sittlich, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag. Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenlose Heer der Nachahmer, die aus gloriosem Dur-Jubel nach ausgestandenen Moll-Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten, — nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die Weltgeschichte der Musik zu schreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von Neuem sich in das Meer jenes unstillbaren, schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heiteren, lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da

fühlte er sich Mensch und sein Sehnen tief in dem Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Theile des Tonwerkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demuth mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze. Aber eben nur „Erinnerungen" waren es auch, — Bilder, nicht unmittelbare sinnliche Wirklichkeit. Nach dieser Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künstlerisch nothwendigen Sehnens. Seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über Alles herrliche A-dur-Symphonie erschuf. Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Uebermuthe der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen

Gebeine des Rhythmus, wie zu festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenken Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unseren Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst, *) bald ausgelassen, bald sinnig, bald jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.

„Das Kunstwerk der Zukunft" (III, 112 ff.)

9te Symphonie.

Beethoven's letzte Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus Keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen Keiner zur Selbstständigkeit gelangen könne.

„Autobiographische Skizze" (I, 14).

Unverkennbar waltet gerade in diesem Werke der überlegt ordnende Wille seines Schöpfers; wir begegnen seinem Ausdrucke unmittelbar, als er dem Rasen der, nach jeder Beschwichtigung immer wiederkehrenden Verzweiflung, wie mit dem Angstrufe des aus furchtbarem

---

*) Zu dem feierlich daherschreitenden Rhythmus des zweiten Satzes erhebt ein Nebenthema seinen klagend sehnsüchtigen Gesang; an jenen Rhythmus, der unablässig seinen sicheren Schritt durch das ganze Tonstück vernehmen läßt, schmiegt sich diese verlangende Melodie, wie der Epheu um die Eiche, der, ohne diese Umschlingung des mächtigen Stammes, in üppiger Verlorenheit wirr und kraus am Boden sich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauhen Eichenrinde, an der fernigen Gestalt des Baumes selbst sichere unverflossene Gestalt gewinnt.

Traume Erwachenden das wirklich gesprochene Wort zuruft, dessen idealer Sinn kein anderer ist, als: „Der Mensch ist doch gut!“

Von je hat es nicht nur der Kritik, sondern auch dem unbefangenen Gefühle Anstoß gegeben, den Meister hier plötzlich aus der Musik gewisser Maaßen herausfallen, gleichsam aus dem von ihm selbst gezogenen Zauberkreise heraustreten zu sehen, um somit an ein von der musikalischen Konception völlig verschiedenes Vorstellungsvermögen zu appelliren. In Wahrheit gleicht dieser unerhörte künstlerische Vorgang dem jähen Erwachen aus dem Traume; wir empfinden aber zugleich die wohlthätige Einwirkung hiervon auf den durch den Traum auf das Aeußerste Geängstigten; denn nie hatte zuvor uns ein Musiker die Qual der Welt so grauenvoll endlos erleben lassen. So war es denn wirklich ein Verzweiflungssprung, mit dem der göttlich naive, nur von seinem Zauber erfüllte Meister in die neue Lichtwelt eintrat, aus deren Boden ihm die lange gesuchte, göttlich süße, unschuldsreine Menschenmelodie entgegenblühte.

Nicht der Sinn des Wortes ist es, welcher uns beim Eintritte der menschlichen Stimme einnimmt, sondern der Charakter dieser menschlichen Stimme selbst. Auch die in Schillers Versen ausgesprochenen Gedanken sind es nicht, welche uns fortan beschäftigen, sondern

der trauliche Klang des Chorgesanges, an welchem wir selbst einzustimmen uns aufgefordert fühlen, um, wie in den großen Passionsmusiken S. Bach's es wirklich mit dem Eintritte des Chorales geschah, als Gemeinde an dem idealen Gottesdienste selbst mit theilzunehmen. Ganz ersichtlich ist es, daß namentlich der eigentlichen Hauptmelodie die Worte Schiller's, sogar mit wenigem Geschicke, nothdürftig erst untergelegt sind; denn ganz für sich, nur von Instrumenten vorgetragen, hat diese Melodie zuerst sich in voller Breite vor uns entwickelt, und uns dort mit der namenlosen Rührung der Freude an dem gewonnenen Paradiese erfüllt. Nie hat die höchste Kunst etwas künstlerisch Einfacheres hervorgebracht, als diese Weise, deren kindliche Unschuld, wenn wir zuerst das Thema im gleichförmigsten Flüstern von den Baßinstrumenten des Saitenorchesters im Unisono vernehmen, uns wie mit heiligen Schauern anweht. Sie wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen, wie um den Kirchenchoral S. Bach's, die hinzutretenden harmonischen Stimmen sich kontrapunktisch gruppiren: nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme diese Urweise reinster Unschuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung an ihr und in ihr sich vereinigt, wie die athmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe.

„Beethoven" (IX, 122 ff.).

Wo fand Beethoven die Menschen, denen er über das Element seiner Musik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menschen, deren Herzen so weit, daß er in sie den allmächtigen Strom seiner harmonischen Töne sich hätte ergießen lassen können? Deren Gestalten so markig schön, daß seine melodischen Rhythmen sie hätten tragen, nicht zertreten müssen? — Ach, von nirgends her kam ihm ein brüderlicher Prometheus zu Hilfe, der diese Menschen ihm gezeigt hätte! Er selbst mußte sich aufmachen, das Land der Menschen der Zukunft erst zu entdecken. Vom Ufer des Tanzes*) stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehnens. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt, mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und war entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimath wieder zurücklaufen: sondern die Grenzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte. So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig,

*) Vergl. S. 66/67.

bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er im weit vorgestreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachsende Höhe festen Grundes berührt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort. Dieses Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungslose, wie es im Munde des Modesänger's eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekäut wird; sondern das nothwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergießen vermag; der sichere Hafen für den unstet Schweifenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehnens leuchtet: das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: — „Freude!“ Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!“ Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein.

Die letzte Symphonie Beethoven's ist die Er-

lösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.

„Das Kunstwerk der Zukunft" (III, 114 ff.).

Nicht das Werk Beethovens, sondern die in ihm enthaltene unerhörte künstlerische That des Musikers haben wir als den Höhepunkt der Entfaltung seines Genius' festzuhalten, indem wir erklären, daß das ganz von dieser That belebte und gebildete Kunstwerk auch die vollendetste Kunstform bieten müßte, nämlich diejenige Form, in welcher, wie für das Drama, so besonders auch für die Musik, jede Konventionalität vollständig aufgehoben sein würde. Dieß wäre dann zugleich auch die einzige, dem in unserem großen Beethoven so kräftig individualisirten deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene rein-menschliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt.

„Beethoven" (IX, 135).

Wir verfolgen an unserem großen Beethoven den wundervollen Prozeß der Emanzipation der Melodie

aus der Herrschaft der Mode, und bestätigen, daß er, mit unvergleichlich eigenthümlicher Verwendung all' des Materiales, welches herrliche Vorgänger mühevoll dem Einflusse dieser Mode entzogen hatten, der Melodie ihren ewig giltigen Typus, der Musik selbst ihre unsterbliche Seele wiedergegeben habe. Mit der nur ihm eigenen göttlichen Naivetät, drückt unser Meister seinem Siege auch den Stempel des vollen Bewußtseins, mit welchem er ihn errungen, auf. In dem Gedichte Schiller's, welches er seinem wunderbaren Schlußsatze der neunten Symphonie unterlegt, erkannte er vor Allem die Freude der von der Herrschaft der „Mode" befreiten Natur. Betrachten wir die merkwürdige Auffassung, welche er den Worten des Dichters:

„Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng getheilt"

giebt. Wie wir dieß bereits fanden, legte Beethoven die Worte der Melodie eben nur als Gesangstext, in dem Sinne eines allgemeinen Zusammenstimmens des Charakters der Dichtung mit dem Geiste dieser Melodie, unter. Das, was man unter richtiger Deklamation, namentlich im dramatischen Sinne, zu verstehen pflegt, läßt er hierbei fast gänzlich unbeachtet. So läßt er auch jenen Vers „Was die Mode streng getheilt" bei der Absingung der ersten drei Strophen des Gedichtes ohne jede besondere Hervorhebung der Worte an uns vorübergehen. Dann aber, nach unerhörter Steigerung

der dithyrambischen Begeisterung, faßt er endlich auch die Worte dieses Verses mit vollem dramatischem Affekte auf, und als er sie in einem fast wüthend drohenden Unisono wiederholen läßt, ist ihm das Wort „streng“ für seinen zürnenden Ausdruck nicht genügend. Merkwürdig, daß dieses maaßvollere Epitheton für die Aktion der Mode sich auch nur einer späteren Abschwächung von Seiten des Dichters verdankt, welcher in der ersten Ausgabe seines Liedes an die Freude noch hatte drucken lassen: „Was der Mode Schwert getheilt!“ Dieses „Schwert“ schien nun Beethoven wieder nicht das Richtige zu sagen; es kam ihm, der Mode zugetheilt, zu edel und heroisch vor. So setzte er denn aus eigener Machtvollkommenheit „frech“ hin, und nun singen wir:

„Was die Mode frech getheilt!“ —

Kann etwas sprechender sein, als dieser merkwürdige, bis zur Leidenschaftlichkeit heftige künstlerische Vorgang? Wir glauben Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen!

„Beethoven“ (IX, 146/47).

Leonoren-Ouvertüre.

Beethoven, der nie die ihm entsprechende Veranlassung zur Entfaltung seiner ungeheuren dramatischen Instincte gewann, scheint sich hier dafür entschädigt haben zu wollen, indem er sich mit der ganzen Wucht

seines Genie's auf dieses seiner Willkür freigegebene Feld der Ouvertüre warf, um in eigenster Weise sich aus reinen Tongebilden sein gewolltes Drama zu schaffen, welches er nun, von allen den kleinen Zuthaten des ängstlichen Theaterstückmachers losgelöst, aus seinem riesenhaft vergrößerten Kerne neu hervorwachsen ließ. Man kann dieser wunderbaren Ouvertüre zu „Leonore" keinen anderen Entstehungsgrund zusprechen: fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dieß Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst.

„Ueber die Ouvertüre" (I, 247).

Weber.

Weber.

> Sieh', nun läßt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!
>
> „Rede an Weber's letzter Ruhestätte" (II, 62).

Du gehörtest nicht jenen kalten Ruhmsüchtigen an, die kein Vaterland haben, denen das Land der Erde das liebste ist, in welchem ihr Ehrgeiz den üppigsten Boden für sein Gedeihen findet. Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Mährchen der Heimath lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag Deine Eigenthümlichkeit: wie Du diese herr-

liche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden, — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, Du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäußern, Du konntest uns nie verrathen!

„Rede an Webers letzter Ruhestätte" (II, 16/62).

In der Musik äußerte sich die nationale Richtung bei ihren Beginne um so mehr mit wirklicher Schönheit, als der Charakter der Musik sich überhaupt mehr in allgemeiner, als in spezifischer Empfindung ausspricht. Was bei unseren dichtenden Romantikern sich als römisch-katholisch mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebedienerei kundgab, äußerte sich in der Musik als heimisch innige, tief und weitathmig, in edler Anmuth erblühende Tonweise, — als Tonweise, wie sie dem wirklichen letzten Seelenhauche des verscheidenden naiven Volksgeistes abgelauscht war.

Dem über Alles liebenswürdigen Tondichter des „Freischützen" schnitten die wollüstigen Melodieen Rossini's, in denen alle Welt schwelgte, widerlich schmerzlich in das reinfühlende Künstlerherz; er konnte es nicht zugeben, daß in ihnen der Quell der wahren Melodie läge; er mußte der Welt beweisen, daß sie nur ein unreiner Ausfluß dieses Quelles seien, der Quell selbst aber, da wo man ihn zu finden wisse, in ungetrübtester

Klarheit noch fließe. Wenn die vornehmen Gründer der Oper auf den Volksgesang nur hinlauschten, so hörte nun Weber mit angestrengtester Aufmerksamkeit auf ihn. Drang der Duft der schönen Volksblume von der Waldwiese auf, in die prunkenden Gemächer der luxuriösen Musikwelt, um dort zu portativen Wohlgerüchen destillirt zu werden, so trieb die Sehnsucht nach dem Anblicke der Blume Weber aus den üppigen Sälen hinab auf die Waldwiese selbst: dort gewahrte er die Blume am Quell des munter rieselnden Baches, zwischen kräftig duftendem Waldgrase auf wunderbar gekräuseltem Moose, unter sinnig rauschendem Laubgezweige der alten stämmigen Bäume. Wie fühlte der selige Künstler sein Herz erbeben bei diesem Anblicke, beim Einathmen dieser Fülle des Duftes! Er konnte dem Liebesdrange nicht widerstehen, der entnervten Menschheit diesen heilenden Anblick, diesen belebenden Duft zur Erlösung von ihrem Wahnsinne zuzuführen, die Blume selbst ihrer göttlich zeugenden Wildniß zu entreißen, um sie als Allerheiligstes der segenbedürftigen Luxuswelt vorzuhalten: — er brach sie! — Der Unglückliche! — Oben im Prunkgemache setzte er die süß Verschämte in die kostbare Vase; täglich netzte er sie mit frischem Wasser aus dem Waldquell. Doch sieh'! — da läßt die Blume, eines nach dem anderen, die Blätter fallen; matt und welk zerstreuen sie sich auf dem Teppich; und ein letzter Hauch ihres süßen Duftes weht dem Meister zu: „Ich sterbe nur, — da

Du mich brachest!“ — Und mit ihr starb der Meister. Sie war die Seele seiner Kunst, und diese Kunst die räthselvolle Haft seines Lebens gewesen. — Auf der Waldwiese wuchs keine Blume mehr! — Tyroler Sänger kamen von ihren Alpen: sie sangen dem Fürsten Metternich vor; der empfahl sie mit guten Briefen an alle Höfe, und alle Lords und Bankiers amüsirten sich in ihren geilen Salons an dem lustigen Jodeln der Alpenkinder und wie sie von ihrem „Dierndel“ sangen. Jetzt marschiren die Burschen nach Bellini'schen Arien zum Morde ihrer Brüder, und tanzen mit ihrem Dierndel nach Donizetti'schen Opernmelodieen, denn — die Blume wuchs nicht wieder!

„Oper und Drama“ (III, 321|23).

Es ist ein charakteristischer Zug der deutschen Volksmelodie, daß sie weniger in kurzgefügten, keck und sonderlich bewegten Rhythmen, sondern in langathmigen, froh und doch sehnsüchtig geschwellten Zügen sich uns kund giebt. Ein deutsches Lied, gänzlich ohne harmonischen Vortrag, ist uns undenkbar: überall hören wir es mindestens zweistimmig gesungen; die Kunst fühlt sich ganz von selbst aufgefordert, den Baß und die leicht zu ergänzende zweite Mittelstimme einzufügen, um den Bau der harmonischen Melodie vollständig vor sich zu haben. Diese Melodie ist die Grundlage der Weber'schen Volksoper: sie ist, frei aller lokal-nationellen Sonderlichkeit, von breitem, allgemeinem Empfin-

dungsausdrucke, hat keinen anderen Schmuck, als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht so, durch die Gewalt unentstellter Anmuth, zu den Herzen der Menschen, gleichviel welcher nationalen Sonderheit sie angehören mögen, eben weil in ihr das Reinmenschliche so ungefärbt zum Vorschein kommt. Möchten wir in der weltverbreiteten Wirkung der Weber'schen Melodie das Wesen deutschen Geistes und seine vermeintliche Bestimmung besser erkennen, als wir in der Lüge von seinen spezifischen Qualitäten es thun!

„Oper und Drama" (III, 323).

Wie dem jugendlich idealen Gebaren der Burschenschaft die verderbliche Tendenz der alten Landsmannschaften entgegengestellt wurde, so bemächtigte man sich mit einem Instinkte, welcher der großen Unbeholfenheit des Regierten gegenüber nur dem Regierenden zu eigen sein kann, des Theaters, um den wunderbaren Schauplatz der edelsten Befreiungsthaten des deutschen Geistes dem Einflusse eben dieses Geistes zu entziehen. Wie bereitet ein geschickter Feldherr die Niederlage des Feindes? Er schneidet ihm das Terrain, die Zufuhr der Lebensmittel ab. Der große Napoleon „depaysirte" den deutschen Geist. Den Erben Göthe's und Schiller's nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballet: Rossini, Spontini, die Dioskuren Wiens und Berlins, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach

sich zogen. Aber auch hier sollte der deutsche Genius sich Bahn brechen wollen; verstummte der Vers, so erklang die Weise. Der frische Athem der noch im edlen Aufschwunge bebenden jugendlichen deutschen Brust hauchte aus des herrlichen Weber's Melodieen; ein neues wundervolles Leben war dem deutschen Gemüthe gewonnen; jubelnd empfing das Volk seinen Freischütz, und schien nun von Neuem in die französisch restaurirten Prachtsäle der intendanz-verwalteten Hoftheater, auch da siegend und erfrischend, eindringen zu wollen. Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so edel volksthümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützow'schen Jäger-Melodie büßte, und todmüde dahinsiechte.

„Deutsche Kunst und deutsche Politik" (VIII, 58/59).

In der Zeit, wo Beethoven's allgewaltiges Genie in seiner Instrumentalmusik das Reich der kühnsten Romantik erschlossen, verbreitete sich ein lichtvoller Strahl aus diesem zauberhaften Gebiete auch über die deutsche Oper. Es war Weber, der der Bühnenmusik noch einmal ein schönes, warmes Leben einhauchte. In seinem populärsten Werke, dem „Freischützen", berührte Weber abermals das Herz des deutschen Volkes. Das deutsche Märchen, die schauerliche Sage, waren es, die hier den Dichter und Komponisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahe brachten; das seelenvolle einfache Lied des Deutschen lag zu Grunde, so daß

das Ganze einer großen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelsten Schmucke der frischesten Romantik ausgestattet, das phantasievolle Gemüthsleben der deutschen Nation auf das Charakteristischste besingt.

„Ueber deutsches Musikwesen" (I, 202/3).

„Der Freischütz".

Einzig aus diesem Volke, welches die Sage des „Freischützen" erfand und noch heute von ihr sich angezogen fühlt, konnte ein geistvoller Tondichter darauf verfallen, auf einer ihr entnommenen dramatischen Grundlage ein großes musikalisches Werk auszuführen. Verstand er den Grundton des ihm vorgelegten populären Gedichtes richtig, und fühlte er sich mächtig, das hier durch eine charakteristische Handlung Angedeutete durch seine Töne in das volle, mystische Leben zu rufen, so wußte er auch, daß er von den geheimnißvollen Klängen seiner Ouvertüre an bis zu der urkindlichen Weise des „Jungfernkranzes" von seinem Volke wiederum durchaus verstanden werden würde. Und in der That, indem er die heimische alte Volkssage verherrlichte, sicherte sich der Künstler einen beispiellosen Erfolg. In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich seine Landsleute vom Norden und vom Süden, von dem Anhänger der „Kritik der reinen Vernunft" Kant's, bis zu den Lesern des Wiener „Modejournals". Es lallte der Berliner Philosoph: „Wir winden dir den Jungfernkranz"; der

Polizeidirektor wiederholte mit Begeisterung: „Durch die Wälder, durch die Auen.“; während der Hoflakay mit heiserer Stimme: „Was gleicht wohl auf Erden“ sang; und ich entsinne mich als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Gebärde und Stimme für den gehörigen rauhen Vortrag des „Hier im ird'schen Jammerthal“ studirt zu haben. Der österreichische Grenadier marschirte nach dem Jägerchor, Fürst Metternich tanzte nach dem Ländler der böhmischen Bauern, und die Jena'er Studenten sangen ihren Professoren den Spottchor vor. Die verschiedensten Richtungen des politischen Lebens trafen hier in einem gemeinsamen Punkt zusammen: von einem Ende Deutschlands zum anderen wurde der „Freischütz“ gehört, gesungen, getanzt.

„Der Freischütz“ (I, 265/66).

O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz“ entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz“ liebt, das noch heute an die Wunder der naivesten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen, geheimnißvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfthurmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch

glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!

„Le Freischutz" (I, 274).

Euryanthe.

Die „Euryanthe" ist von der Kritik nicht in dem Maaße beachtet worden, als sie es ihres ungemein lehrreichen Inhaltes wegen verdient. Das Publikum sprach sich unentschieden, halb angeregt, halb verstimmt, aus; die Kritik, die, im Grunde genommen, immer nur nach der Stimme des Publikums horcht, um — je nach ihrer vorgefaßten Meinung — sich entweder ganz nach ihr und dem äußeren Erfolge zu richten, oder auch sie blindlings zu bekämpfen, hat es nie vermocht, die grundverschiedenen Elemente, die sich in diesem Werke auf das Widerspruchvollste berühren, klar zu sichten und aus dem Streben des Komponisten, sie zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, seine Erfolglosigkeit zu rechtfertigen. Nie ist aber, so lange es Opern giebt, ein Werk verfaßt worden, in welchem die inneren Widersprüche des ganzen Genre's von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitliebenden Tonsetzer bei edelstem Streben, das Beste zu erreichen, konsequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich allein genügende Melodie, und — durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier mußte nothwendig Eines geopfert werden,

— die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner sinnigeren Melodie wieder her-stellen. Er mußte erfahren, daß dieß unmöglich sei. Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner „Euryanthe", versenkte er sich in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraumes; durch das Wunderhorn Oberon's hauchte er seinen letzten Lebensathem von sich.

„Oper und Drama" (III, 361|62).

Nach Beethoven's und Cherubini's Vorbildern entwarf Weber seine Ouvertüre, und obwohl er sich nicht auf die schwindelnde Höhe wagte, die Beethoven mit seiner Leonoren-Ouvertüre einnahm, verfolgte er doch mit Glück die dramatische Tendenz, ohne sich je in den Abweg peinlicher Ausmalerei des werthloseren Zubehöres der Handlung zu verirren. Selbst da, wo er durch seine phantasievolle Erfindungsgabe sich bestimmen ließ, mehr beiläufige Motive in seine musikalische Schilderung aufzunehmen, als der von ihm eigens zugelassenen Form der Ouvertüre zuträglich sein konnte, verstand er es doch immer, die dramatische Einheit seiner Konception zu wahren, so daß man ihm die Erfindung einer neuen Gattung, der der „dramatischen Phantasie", zusprechen kann, von welcher die Ouvertüre zu „Oberon" eines der schönsten Erzeugnisse ist. Dieses Tonstück ist von sehr wichtigem Einfluß

auf die Richtung der neueren Komponisten geworden; Weber hat damit einen Schritt gethan, der bei dem wahrhaft dichterischen Schwunge seiner musikalischen Erfindung nur einen glänzenden Erfolg erzielen konnte.

„Ueber die Ouvertüre" (I, 247).

Spohr.

Spohr.

Der ganzen musikalischen Welt lasse ich es zu ermessen, welch' reiche Kraft, welch' edle Produktivität mit des Meisters Hingang aus dem Leben schied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edeln, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet wurde, die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Heerde bewahrten. Dieß schöne Amt erhielt den Menschen rein und edel, und wenn es gilt, mit Einem Zuge Das zu bezeichnen, was aus Spohr so unerlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit: was ihm durchaus

unverständlich blieb, ließ er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen. Dieß war seine oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit; was ihm verständlich wurde (und ein tiefes, feines Gefühl für jede Schönheit war wohl dem Schöpfer der „Jessonda" zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch im hohen Alter ihn an das neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm fremd werden, nie aber feind. Ehre unserem Spohr: Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!

„Nachruf an L. Spohr" (V, 135|6).

Wagner, Richard,

Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagner's

Leipzig 1878